

Figura žene u Pjesmi nad pjesmama

Ban, Marta

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:565138>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Marta Ban

FIGURA ŽENE U PJESMI NAD PJESMAMA
Završni rad

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost / Talijanski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 15. rujna 2016.

Kazalo

1. Uvod	1
2. Žena u europskoj lirskoj tradiciji.....	2
3. Pjesma nad pjesmama	4
4. Janko Polić Kamov: <i>Pjesma nad pjesmama</i>	13
5. Antun Gustav Matoš: <i>Canticum Canticorum</i>	19
6. Zaključak	25

1. Uvod

Prikaz ženskog lika u europskoj lirskoj tradiciji uglavnom je vezan uz ljubavno pjesništvo. Žena, kroz povijest umjetnosti identificirana kao predmet obožavanja, izvor inspiracije, ali i patnje, stoji kao je jedna od glavnih tema pjesništva, pogodna pjesniku da putem njena lika ostvari uvid u svoje osobno stanje, no također i stanje svijeta oko njega.

Na granici između konvencije i osobnog, u ovom ćemo radu pokušati izdvojiti lik žene u možda najpoznatijoj ljubavnoj pjesmi naše, europske tradicije – u starozavjetnoj *Pjesmi nad pjesmama*. Više od dvije tisuće godina ovaj arhetipski ljubavni tekst – u kojem je ženskoj figuri, Zaručnici, dodijeljen jasan glas te, u najmanju ruku, ravnopravan odnos s muškim likom – očarava i zbunjuje svojom snagom. Europsko ljubavno pjesništvo, uglavnom naviklo na koncept opisivanja pasivnog lirskog objekta, nalazi se tako pred nedoumicom kako postupati s tekstom koji ne samo da ima jaku žensku perspektivu već je ta perspektiva sveobuhvatna: i duhovna i tjelesna. S obzirom na okolnosti¹, pitanje odakle dolazi ta snaga tjelesnosti i ženskog lika predstavlja intrigantnu temu, rubni primjer koji često postaje centralnim problemom svih koji su se, bilo iz religijskih ili umjetničkih razloga, njome bavili.

Tim su se pitanjem uhvatili u koštac i veliki hrvatski pjesnici koji su djelovali na razmeđu devetnaestog i dvadesetog stoljeća – Janko Polić Kamov i Antun Gustav Matoš. Obojica su preuzela biblijski predložak te na njemu stvorila vlastite *pjesme nad pjesmama*. U okvire arhetipske pjesme hrvatski su pjesnici uveli svoje vrijeme, svoje osjećaje i svoj pjesnički kredo. U okvirima ovog rada, zanima nas kako su suvremene inačice *Pjesme nad pjesmama* oslikale ženski lik. Na koji se način i zašto promijenio, a što je i zbog čega zadržao iz starozavjetnog izvornika te kako je vrijeme u kojem je rekreirana ženska figura promijenilo njene obrise, možda i samu bit, neka su od temeljnih pitanja kojima se ovaj rad bavi. Slijedeći kronološku putanju nastanka pjesama, nastojat ćemo prikazati sve novosti, ali i zadržano naslijeđe u prikazu ženskog lika unutar svih triju pjesama.

¹ Riječ je o svetom spisu (čija bi namjera trebao biti duhovni odgoj) nastalom u patrijarhalnom društvu.

2. Žena u europskoj lirskoj tradiciji

U europskoj se lirskoj tradiciji lik žene uglavnom promatrao kroz prizmu ljubavnog pjesništva u kojem lirski subjekt slavi ljepotu i vrline žene, pjevajući usporedno o, najčešće neuzvraćenoj, ljubavi koju osjeća prema njoj. Početke ovakvog pjesništva možemo pronaći na razmeđu 7. i 6. stoljeća prije nove ere kada su na grčkom otoku djelovali lirski pjesnici Alkej i Sapfa. Na njihovu se tradiciju nadovezuje još jedan od uzora lirskog pjesništva – Gaj Valerije Katul – rimski pjesnik koji u svoje ljubavne pjesme, posvećene Klodiji, unosi romantično obožavanje voljene dame, ali i ostale aspekte ljubavničkog odnosa, primjerice, svađe među ljubavnicima, pomirenja, ljubomoru i nevjere, ljubavno zadovoljstvo i sl. (Solar 2003: 84). Ovakvo živopisno poimanje ženskog lika, kojem ne manjka strasti i bunta, uglavnom se zatire u srednjem vijeku pod utjecajem jake kristijanizacije Europe². Imajmo na umu da se upravo u tim prvim stoljećima nove ere provodi kanonizacija *Svetog pisma* i da se baš tada, o čemu ćemo podrobnije u nastavku rada, stvara alegorijsko tumačenje *Pjesme nad pjesmama*. Tek tijekom kasnijeg srednjeg vijeka ljubavna lirika ponovno oživljava pod okriljem trubadura koji, prema Solaru, *stvaraju novi odnos prema ženi, tzv. kult dame, koji se očituje u čitavoj skali razrađenih postupaka kojima se opisuje kako se pjesnik zaljubljuje, kako mu njegova gospoja uzvraća, odnosno ne uzvraća ljubav, kako je on opisuje*. (Solar 2003: 104). Ovakav zaokret u poimanju ljubavnog pjesništva, kao konvencionalne i visokostilizirane igre, stvara ideal nedostižne, u pravilu udane, žene za kojom lirski subjekt pati. Njena je pojava dostojanstvena i prekrasna, no hladna i suzdržana. S druge strane istog perioda imamo vagantsku liriku³ koja nudi čitav dijapazon tema, a ne libi se dotaknuti, naoko zaboravljene, *raskalašene spolnosti* (Solar 2003: 105) muškaraca i žena. Međutim, na širem kulturnom planu ostaje dominantan kult nedostižne dame kojeg personaliziraju i dovode na razinu stila visoke književnosti talijanski pjesnici Dante Alighieri i Francesco Petrarca⁴. Štoviše, u svom opisu Laure Petrarca doseže toliku popularnost da čitavo razdoblje renesanse koje nadolazi prihvaća taj opis kao poput kanona te, pod imenom petrarkizma, njeguju kult žene svijetle

² Rani je kršćanski nauk bio posebno jasan u distinkciji duhovnog i tjelesnog. Najjednostavnije rečeno, tjelesni aspekt ljudskog ponašanja bio je prolazan, težak i grešan, duhovni aspekt bio je vječan, svet u svojoj povezanosti s Bogom te stoga mnogo važniji. S druge strane, važnost kolektiva, uglavnom u teškim srednjovjekovnim uvjetima, onemogućila je individualni izričaj koji je do tad bio presudan za pisanje lirске poezije.

³ *To je lirika koju su pisali lutajući klerici, ili nezavršeni studenti teologije, nazivani "vaganti", prema vagus litalica, ili "goliardi", prema posebnoj šeširu koji su nosili.* (Solar 2003: 105)

⁴ Iako su figure obiju autora idealizirane, među njima postoji velika razlika. Solar, naime, navodi kako je Danteova Beatrice utjelovljuje onostranu svetost, dok Petrarčina Beatrice počiva na idealnom prikazu prvenstveno zemaljske ljepote. (Solar 2003: 109)

puti, plave kovrčave kose ispletene u vijencu, hladna i dostojanstvena držanja. Odstupanja od ovog obrasca u renesansi nema mnogo, možemo za primjer spomenuti Shakespearea koji na kraju epohe uvodi ideal svoje *black lady* – crne dame grube vanjštine i neuglađenih gesta kao ironičnog odgovora na prezasićeno pjesništvo svijetlih, idealnih ženskih uzora. Međutim, i u nadolazećim razdobljima konvencionalan prikaz ženskog lika u lirskom pjesništvu ne popušta na snazi, prilagođavajući se tek djelomično općem duhu epohe. Primjerice, tek razdoblje romantizma zahvaća veći dijapazon prikaza ženskog lika koji, prema riječima Marijana Bobinca, seže *od ideala kreposne ljepote* do okretanja *tamnim stranama ljudske prirode* koje unose likove bludnica i kurtizana⁵, moralno izopačenih i okrutnih ljepotica. (Bobinac 2012: 275-276) Napuštanje konvencija prikazivanja ženskog lika nastavlja se razdoblju modernizma kada proces revalorizacije tradicije zahvaća i prikaz žene u pjesništvu. Ovaj put otvara Baudelaire sa svojom zbirkom poezije *Cvjetovi zla* iz 1857. godine u kojoj traga za ostvarenjem estetskih ideala na nepoznatim, u tradicionalnom smislu nepoetičnim mjestima. Okrećući se ljudskoj duševnoj i tjelesnoj bolesti i propadanju, bijedi i očaju, okreće se i drugačijem idealu žene: nesavršenom, grešnom biću, prostitutki, punoj protuslovlja: ona je *svjetlost, opći sklad i idol, ali i gadna, vulgarna, divlja* (Pavletić 1978: 342). Na ove su se Baudelairove sasvim nove ideje ženskog lika, svaki na svoj način, nadovezali i hrvatski pjesnici Janko Polić Kamov i Antun Gustav Matoš. Kakva je njihova slika žene i u kakvom je odnosu prema ukratko predstavljenoj tradiciji pokazat ćemo u nastavku rada.

⁵ Prema Bobincu, u razdoblju romantizma djevojke koje se osjećaju odbačeno obično postaju bludnicama, dok kurtizane kroz ljubav doživljavaju moralno pročišćenje. (Bobinac 2012: 275)

3. Pjesma nad pjesmama

Pjesma nad pjesmama, starozavjetna mudrosna knjiga, istaknula se unutar korpusa biblijskih spisa kao jedan od dijelova o kojima su od početka kanonizacije do današnjih dana ispisane nebrojene analize i tumačenja. Problematiku proučavanja *Pjesme nad pjesmama* sažet ćemo u nekoliko temeljnih točaka, koncentrirajući se na one koje su neposredno važne za ovaj rad, jer je sveukupnost povijesti istraživanja ovog omanjeg, no izuzetno složenog djela naprosto preopsežna i teško saglediva. Prvi problem na koji nailazimo prilikom susreta s *Pjesmom* je pitanje prijevoda. Nikola Milićević, jedan od prevoditelja *Pjesme nad pjesmama* na hrvatski jezik, u pogovoru svog prijevoda kaže da se najstariji prijevodi s hebrejskog jezika na grčki, sirijski i latinski u mnogim detaljima međusobno razlikuju jer su prevodioci pojedine hebrejske riječi različito čitali i tumačili. Te razlike do današnjih dana nisu usklađene, štoviše, s novim prijevodima javljaju se i nova tumačenja i mišljenja (Milićević 1996: 42). Za potrebe ovog rada uzeta su dva prijevoda *Pjesme nad pjesmama* spomenutog autora. Prvi je onaj tradicionalni koji se nalazi u tzv. *Zagrebačkoj Bibliji*. U njemu se nalazi opće uvriježena podjela teksta na jedno muško, jedno žensko lice i zbor, tj. Zaručnika i Zaručnicu te zbor djevojaka. Međutim, zanimljivo je i posebno izdanje *Pjesme nad pjesama* koje je u nakladi Matice Hrvatske Nikola Milićević preveo i uredio uvodeći, prema njegovom mišljenju logičniju raspodjelu uloga: dva muška lica, kralja Salamona i Zaručnika, te Zaručnicu i zbor djevojaka. Ovakav odmak, iako netipičan za većinu prijevoda i analizi, unosi logiku u fabulu te obogaćuje i mijenja lik Zaručnice te je stoga uvršten u analizu ovog rada kao dodatna mogućnost za interpretaciju ženskog lika.

Zatim, kao temeljni problem djela, vrlo važan i za ovu analizu, postavlja se ključ čitanja. Naime, već od kanonizacije židovskih svetih spisa postoje dvije temeljne i uglavnom oprečne teorije tumačenja *Pjesme nad pjesama*: doslovna i alegorijska (Kresina 1895: 3). Takav je jaz nastao zbog činjenice da u *Pjesmi* nema jasno izražene božje (te religioznosti kao u ostalim dijelovima *Tanakha* i *Biblije*: (...) *ni Zakona ni Proroka ni Svete povijesti pa čak ni spomenuta imena Božjega (osim uzgredno u jednoj poslovičnoj izreci)*. (Kresina 1895: 3) Ljudevit Rupčić smatra da se *Pjesma* u svojim počecima tumačila doslovno te da je bila u službi svojevrsnog priručnika mladim ljudima prilikom ženidbe da putem iskrene i predane ljubavi posvjedoče i ljubav samog Boga prema izabranom narodu. (Rupčić 1973: 65) Međutim, s vremenom njen se smisao alegorizira te već u prvom stoljeću nove ere veliki židovski mudrac Akiva ben Jozef zaključuje da je *Pjesma nad pjesmama* zapravo *Sveta nad*

svetima, jedinstveni prikaz božanske ljubavi. (Landy 2011: 6) Od tada, zbog čestih napada kojima se osporavalo njenom mjesto među svetim spisima, *Pjesma nad pjesmama* u židovskoj tradiciji biva interpretirana, što je ranije u *Talmudu* bilo i zapisano, kao ljubav između Jahve kojeg utjelovljuje Zaručnik i izabranog naroda kojeg utjelovljuje Zaručnica. Ovaj tip alegorijskog čitanja preuzimaju i mnogi kršćanski mislioci, naročito u doba reformacije, te u liku Zaručnika prepoznaju Isusa Krista, a u liku Zaručnice Crkvu. (Hunt 2008: 9) Iako je u suvremenim interpretacijama⁶, naročito *Pjesme nad pjesmama* kao književnog, a ne samo religioznog djela, uglavnom zastupljena teza koja djelomično ili posve odbacuje alegorizaciju i proučava *Pjesmu* kao vrhunski poetski ostvaraj koji slavi ljubav muškarca i žene, prožetu jakim erotskim elementima, za ovaj je rad važno naglasiti i ovo alegorijsko tumačenje žene kao izabranog naroda i Crkve. Mnoge interpretacije koje su stoljećima nastojale dokazati vezu između teksta o zemaljskoj, tjelesnoj ljubavi i ljubavi boga prema svome narodu već tvore svojevrsnu tradiciju u kojoj se ostvaruju mnoge kršćanske vrijednosti. Taj će segment opširnije biti razjašnjen u dijelu rada koji će se baviti analizom figure žene u Kamovljevoj *Pjesmi nad pjesmama* i Matoševom *Cantico Canticorumu*. Naime, diskutabilno je u kojoj se mjeri hrvatski autori, pjevajući svoju verziju *Pjesme nad pjesmama*, obraćaju ženi, a u kojoj putem figure žene progovaraju o čitavom nizu tradicionalnih vrijednosti s kojima raskidaju odnose.

Ako ovom nizu ambivalentnosti pridodamo i nedoumice koje nisu od velike važnosti za ovu analizu, ali jesu za *Pjesmu* samu, a to su autorstvo, vrijeme nastanka⁷ i vrsta⁸, bit će nam jasno da je riječ o vrlo neobičnom, zapravo, jedinstvenom djelu koje je svojim lijepim sadržajem i idejama zaintrigiralo mnoge, no uvijek je ostalo na granici dokučivosti, pretjerano složeno da bi se moglo svesti na jedno tumačenje. Naprosto, starost podrijetla, problem prevođenja i snažan utjecaj kulture i religije pod kojim je *Pjesma* nastala postali su konstitutivni elementi ovog djela koje uporno izmiče svakom pokušaju preciznog određivanja.

⁶ vidi: Landy, Francis (2011): *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield Phoenix Press, Sheffield; Kingsmill, Edmée (2009): *The Song of Songs and the Eros*, Oxford University Press, Oxford; Hunt, Patrick (2008): *Poetry in the Song of Songs*, Peter Lang, New York.

⁷ Autorstvo i vrijeme nastanka *Pjesme nad pjesama* do danas nisu razjašnjeni. Nekada se autorstvo pripisivalo kralju Salomonu koji je živio u 10. stoljeću prije nove ere, no nije Salomonova, već pjeva o Salomonu. (Milićević 1996: 42) Legendarni kralj bio autor je 1005 pjesama i 3000 poslovice, a bio je i orijentalni ljubavnik mitskih razmjera (Hunt 2008: 4), no ti argumenti nisu dovoljni da bi dokazali autorstvo. Naime, jezik kojim je napisana *Pjesma nad pjesmama* mlađi je od onog koji se koristio u Salomonovo vrijeme. Okvirno se nagađa da je pjesma nastala u četvrtom ili trećem stoljeću prije nove ere. (Milićević 1996: 42)

⁸ Teško je određiva književna vrsta *Pjesme*. U njoj se nalaze *elementi drame, zbirke svatovskih pučkih pjesama, liturgije života iz liturgije božanstva plodnosti, pastirskih ljubavnih pjesama u stilu grčko-rimskih pjesama, no nijedna od tih vrsta ne odgovara djelu u cjelini*. (Rupčić 1973: 55)

U nastavku ćemo rada, svjesni navedenih poteškoća i uvažavajući različita stajališta, pokušati analizirati lik žene, Zaručnice, u *Pjesmi nad pjesmama*. Krenut ćemo od tradicionalne biblijske verzije u kojoj se, ponekad nepovezano, izmjenjuju dijalozi između Zaručnice, Zaručnika i Zbora djevojaka. Iako u ovoj varijanti nedostaje neke logične fabulativnosti te replike likova često zvuče kao zasebne, monološke cjeline, odnosno neovisne pjesme povezane motivom obostrane ljubavi, u njoj se može pronaći složena i sadržajna slika ženskog lika.

Ako krenemo od općeg prema pojedinačnom, odnosno od ljubavnog odnosa prema samom liku Zaručnice, možemo započeti s Landyjevom tezom da su ljubavnici među najjačim arhetipskim figurama. Naime, u ljubavi muškarac i žena izvode mitske uloge, utjelovljujući svojevrzne simbole i predviđena ponašanja. Zbog tog razloga ljubavne priče često postaju klišeji. (Landy 2011: 55). Lik Zaručnice svakako možemo promatrati iz tog arhetipskog aspekta. Zapravo, njena je pojava gotovo sasvim svedena na pojam zaljubljene žene, ljubavnice i malo je toga poznato o njoj izvan te ljubavne sfere iako je *Pjesma*, ako ju sagledamo u cjelini, poduža. Jezik kojim se Zaručnica izražava, jezik je ljubavi, tvoreći od nje više tip, nego zasebnu individuu s kojom se svatko zaljubljen može poistovjetiti. Univerzalni jezik ljubavi u središtu je pjesme i samostalno može funkcionirati, gotovo lišen društvenog konteksta. Zapravo, kao takav, ogoljen, jasniji nam je i razumljiviji iz današnje perspektive, negoli kad ga sagledamo u okvirima u kojima je nastao, utemeljen na patrijarhalnim židovskim principima. Upravo u tom kontekstu započinje razdioba univerzalnog i individualnog u *Pjesmi nad pjesmama*, gdje individualno također zauzima stanoviti prostor, iako se to iz današnje perspektive možda ne čini na prvi pogled jasnim.

Imajući u vidu da je riječ o najočitijem elementu, Landy smatra da valja istaknuti dominaciju ženskog lika, glasom i prisutnošću. Pritom naglasak ne treba staviti samo na kvantitetu Zaručničinih replika, iako ona uistinu govori više, već također na kombinaciju svih glasova, muškog, ženskog i glasa zbora koji se uglavnom fokusiraju na opis njenog lika (Landy 2011: 60) Od dvaju glavnih likova, samo je ženski usredotočen na samog sebe što je vidljivo iz sljedećih stihova: *Crna sam ali lijepa* (Pj 1,5); *Ja sam cvijet šaronski, ljiljan u dolu* (Pj 2,1); *Ja sam zid i grudi su moje kule* (Pj 8, 10). S druge pak strane, Zaručnik sebe opisuje isključivo kao zaljubljenog (*Srce si mi ranila, sestro moja, nevjesto, srce si mi ranila jednim pogledom svojim, jednim samim biserom kolajne svoje.* (Pj 4, 9)), a sve ostale njegove riječi odnose se na Zaručnicu, tj. na njen opis kojim joj se udvara. Za tu su karakteristiku Zaručnikova govora znakoviti stihovi: *Kako si lijepa, prijateljice moja, kako si lijepa! Imaš oči kao golubica (kad*

gledaš) ispod koprene. Kosa ti je kao stado koza što izadoše na brdo Gilead. Zubi su ti kao stado ovaca ostriženih kad s kupanja dolaze: idu dvije i dvije kao blizanke i nijedna nije osamljena. Usne su tvoje kao trake od grimiza i riječi su tvoje dražesne, kao kriške mogranja tvoji su obrazi pod koprenom tvojom.(Pj 4, 1-3)

Osim toga, o Zaručničinom životu znamo daleko više. Dok Zaručnika, kao kralja Salomona, oslovljuju tek mjestičino zbor (*Izađite, kćeri sionske, i vidite kralja Salomona pod dijademom kojim ga mati ovjenčala na dan svadbe njegove, na dan radosti njegova srca* (Pj 3, 11)) te sama zaručnica (*Moj vinograd je preda mnom: tebi, Salomone, tisuća, a dvjesta onima što čuvaju plodove* (Pj 8, 12)), Zaručnica sama progovara o svom izgledu (*Crna sam ali lijepa* (Pj, 1, 5)) i radu (*Sinovi majke moje rasrdili se na mene, postavili me da čuvam vinograde* (Pj, 1, 6)), a prema tome i podrijetlu⁹, braći, noćnim lutanjima, svojoj smionosti i patnji (*Ja spavam, ali srce moje bdi. Odjednom glas! (Pj 5, 2); Tražila sam ga, ali ga nisam našla, zvala sam, ali nije se odazvao. Sretoše me čuvari koji grad obilaze, tukli su me, ranili i plašt mi uzeli čuvari zidina. Zaklinjem vas, kćeri jeruzalemske, ako nadete dragoga moga, što ćete mu reći? Da sam bolna od ljubavi.* (Pj 5, 7-8)) Dakle, dok Zaručnik jedva progovara o sebi, Landy smatra da zaručnica stvara čitavu mrežu osobnih podataka i doživljaja, oblikovanih ljubavlju, patnjom, užicima, otkrivajući sebe ujedno vrlo ponosnom i samosvjesnom, ali i izrazito ranjivom. (Landy 2011: 61). Upravo se u ovim elementima ističe njena individualnost, jedinstvena osobnost koja je naspram statičnog lika Zaručnika uzbudljiva, nemirna i aktivna.

Ako ovim karakteristikama pridodamo i slikovit jezik erotske, tjelesne požude kojim se zaručnici obilato koriste upućujući jedno na drugo, moramo uočiti da je znamenit dio karaktera Zaručnice sadržan u njenoj putenosti, strasti i tjelesnoj privlačnosti koja nadražuje osjetila. U svojim obraćanjima, opisu tijela pridružuju čitav niz živopisnih slika vezanih uz razne vizualne, olfaktivne, auditivne, gustativne i taktilne užitke tvoreći sinesteziju osjetila koja suptilno, ali postojano pojačava njihovo, gotovo dionizijsko, slavlje tjelesne strane odnosa: *Slada je ljubav tvoja od vina, a miris ulja tvojih ugodniji od svih mirisa. S usana tvojih, nevjesto, saće kapa, pod jezikom ti je med i mlijeko, a miris je haljina tvojih kao miris libanski* (Pj 4, 10-11) Slikovitost je u nekim elementima još suptilnija te daje naslutiti i njihovu tjelesnu bliskost: *Uveo me u odaje vina i pokrio me zastavom ljubavi* (Pj 2,4); *Prije*

⁹ Opisujući sebe crnom, odnosno preplanulom od sunca, od rada u vinogradu (zbog čega se ispričava zboru djevojaka koje su zasigurno pripadnice višeg staleža), možemo zaključiti da je riječ o djevojci skromna podrijetla u koju se zaljubio kralj Salomon.

nego dan izdahne i sjene se spuste, poći ću na brdo smirne, na brežuljak tamjana (Pj 4, 6); *Rekoh: popet ću se na palmu da dohvatim vrške njezine, a grudi će tvoje biti kao grozdovi na lozi, miris daha tvoga kao jabuke. Usta su tvoja kao najbolje vino* (Pj 7, 9-10)

Ovaj puteni prikaz žene i ljubavnog odnosa uopće očigledan je razlog da se mnogi religiozni mislioci, ali i oni koji to nisu, zapitaju nad ulogom *Pjesme nad pjesmama* u svetim spisima, naročito u vremenima kad je tjelesnost smatrana poganom i grešnom, a duhovnost i čednost vrlinom. Blaži i pomirljiviji tonovi suvremene kritike mogu prihvatiti zaključak da je strast još jedan od pozitivnih aspekata ljubavnog veze između muškarca i žene, ipak, gledajući iz perspektive povijesnih okolnosti koje su bile zatvorenije možemo razumjeti potrebu da se ovim zemaljskim pojavama doda i alegorijsko tumačenje kao svojevrsno opravdanje u očima religije.

Međutim, analizu odnosa među zaručnicima i analizu zaručnice same ne bi valjalo zaustaviti na idiličnom prikazu ravnopravnih odnosa, štoviše dominacije ženskog lika te svojevrsne pasivnosti muškog. Ako cjelinu promotrimo detaljnije, možemo doći i do suprotnih zaključaka. U *Pjesmi* se, naime, nalaze elementi koji ukazuju da je ispjevana u patrijarhalnom tradicijskom okružju. Krinetzki (1981: 41) je ukazao da se Zaručnica uglavnom nalazi u ograđenom prostoru (*Evo ga (zaručnika) za našim zidom, gleda kroz prozore, zaviruje kroz rešetke* (Pj 2, 9)). Na početku *Pjesme* kazuje da je bila vani, u vinogradu, no samo zbog naloga svoje braće (*Ne gledajte što sam garava, to me sunce opalilo. Sinovi majke moje rasrdili se na mene, postavili me da čuvam vinograde* (Pj 1, 6)), a u trenutku kada vođena ljubavlju sama napušta dom u potrazi za dragim, biva kažnjena (*Sretoše me čuvari koji grad obilaze, tukli su me, ranili i plašt mi uzeli čuvari zidina* (Pj 5, 7)). Muškarac je pak prikazan u slobodi (*Evo ga, dolazi, prelijeće brda, preskakuje brežuljke. Dragi je moj kao srna, on je kao jelenče* (Pj 2, 8)), neopterećen okovima društva. Međutim, iako očito svjedočimo djelu u kojem sloboda pripada muškarcima, tim više možemo cijeniti ženin slobodni duh koji se ni pred zakonom (kojeg utjelovljuju gradski čuvari) ne jenjava i ne odustaje od svojih ideala.

U ovoj patrijarhalnom smjeru možemo otići još jedan korak dalje pa pokazati i kolika je želja Zaručnika za posjedovanjem i zaštitom Zaručnice. Obilježja protektivne ljubavi Patrick Hunt (2008: 247) pronalazi na čak sedamnaest mjesta i uglavnom ih veže uz posjed i zaštitu državnih dobara¹⁰ koja kao takva odudaraju od nevinih, prirodnih slika pomoću kojih

¹⁰ Primjerice, u riječi zastava (degel (לגל) iz stiha *Uveo me u odaje vina i pokrio me zastavom ljubavi* (Pj 1,9) neki kritičari vide militarnu težnju za osvajanjem i obilježavanjem teritorija. Sličan ratni pojmovnik nalazi svoje mjesto na više mjesta u *Pjesmi* (*Usporedio bih te s konjima pod kolima faraonovim* (Pj 1, 9); *Vrat ti je kao kula*

Zaručnik opisuje Zaručnicu i svoju ljubav prema njoj. Nadalje, iz njegovih se riječi nazire jasna želja, stvorena muškim instinktom da pokaže svoj status, ali da njime osvoji svoju dragu darujući joj skupocjene poklone (*Učinit ćemo za tebe zlatne naušnice s privjescima srebrnim* (Pj 1, 11).

Međutim, ni pod utjecajem svih navedenih dobara, zaštite i imutka najvećeg ranga, osigurane od samog kralja Salomona, ljubav Zaručnice ne biva naročito dotaknuta. Štoviše, možemo reći da nadilazi ovozemaljske darove i vrijednosti patrijarhalnog društva. Zaručnica, iako obasuta inim dobrima, ni u jednom trenutku ne podliježe njihovim čarima, već inzistira na ljubavi koja je univerzalna – ljubavi prema muškarcu, a ne kralju¹¹. Sve vrijednosti koje joj nudi za nju su već sadržane u njemu i kao posebna nagrada nisu joj potrebne: *Dragi je moj bijel i rumen, ističe se među tisućama. Glava je njegova kao zlato, zlato čisto, uvojci kao palmove mladice, crne poput gavrana* (Pj 5, 10-11); *Noge su mu stupovi od mramora na zlatnom podnožju. Stas mu je kao Liban, vitak poput cedra. Govor mu je sladak i sav je od ljupkosti. Takav je dragi moj, takav je prijatelj moj, o kćeri jeruzalemske* (Pj 5, 15-16). Da bi ostvarila svoju ljubav, znamenito je da Zaručnica traži prirodno okruženje koje je mnogo prikladnije i uzvišenije od ljudskih konstrukata moći: *Jutrom ćemo ići u vinograde da vidimo pupa li loza, zameće li se grožđe, jesu li procvali mognanji. Tamo ću ti dati ljubav svoju* (Pj 7, 13).

Na kraju možemo napomenuti da postoji još jedan element koji intrigira i očarava Zaručnicu jednako kao ljubav koju osjeća – sloboda. Sloboda koja njoj, ženi, nije dostupna, a koju njezin dragi uživa u potpunosti. Njena oduševljenost prirodom i životinjama koje su nesputane (*Dragi je moj kao srna, on je kao jelenče* (Pj 2, 9)) zasigurno je netipična za ženu onog vremena, štoviše, čini je jedinstvenom i širi njenu pojavu izvan arhetipskih granica zaljubljene žene. Znakovite su u tom smislu i završni stihovi pjesme koje Zaručnica zaključuje riječima: *Pohitaj, mili moj, budi kao srna i kao jelenče na gorama mirisnim* (Pj 8, 14)! Očigledno je da su za nju sloboda i ljubav međusobno ovisni pojmovi. Ljubav prema Zaručniku istovremeno je i ljubav prema slobodi koja je njemu dana.

Davidova, za obranu sagrađena: tisuću štitova visi na njoj, sve oklopi junački (Pj 4, 4); *strašna kao vojska pod zastavama* (Pj 6, 4)). U ovom se radu priklanjamo tezi koju predlaže Hunt (2008: 250) da zastava primarno predstavlja Zaručnikovu zaštitu, no također aludira da će uz njegovu ljubav postati dijelom njegove obitelji i time pod zaštitom obiteljske zastave.

¹¹ Zaručnica Zaručnika oslovljava ne kraljem, iako je očigledno pripadnica nižeg sloja, već epitetima *dragi, mili* ili ga naziva *prijateljem*.

Analizu lika Zaručnice možemo proširiti i sagledati iz novog kuta ako kao polazišni tekst uzmemo ponešto izmijenjeni prijevod *Pjesme nad pjesmama* Nikole Milićevića kojeg je priredio i objavio u izdanju Matice Hrvatske 1996. godine. U pogovoru izdanja prevoditelj kazuje kako se odlučio na taj korak jer osobno vjeruje da je ta verzija točnija i logičnija iako je globalno neprihvaćena, naročito u crkvenim biblijskim izdanjima. Ovu „laičku verziju“ *Pjesme nad pjesmama* Milićević je raspodijelio na jedno žensko lice, zbor djevojaka i dva muška lica – kralja Salomona koji želi pridobiti ljubav Zaručnice te pastira, pravog Zaručnika s kojim je Zaručnica vjerena. Prevoditelj svoje razloge nalazi u nekim sadržajnim i stilskim osobinama teksta koje su već i ranije uočili neki tumači (primjerice Goethe) (Milićević 1996: 44). Naime, u nekim dijelovima muška osoba Zaručnicu oslovljava s *draga moja* i *nevjesto moja*, ne nudeći joj nikakve darove, već ju otprije doživljava svojom i obećanom. Ti dijelovi *Pjesme* imaju jednostavan, pučki karakter i pjesničke slike izražene elementima iz prirode. Zaručnica na ta oslovljavanja odgovara pozitivno, s ljubavlju. Sukladno s rečenim, ovi su dijelovi pjesme dodijeljeni pastiru. S druge pak strane, muškarac Zaručnicu oslovljava najčešće s *prijateljice moja* i kako bi pridobio njenu ljubav nudi joj materijalna dobra i zaštitu. Taj je diskurs višeg stila, rafiniraniji i raskošniji, no Zaručnica njegove riječi odbija ili se pak na njih nadovezuje pričom o svom dragom, jednostavnom i prirodnom. Tako je druga muška uloga dodijeljena kralju Salomonu koji se izrijeком spominje nekoliko puta u pjesmi i očito pokušava osvojiti seosku djevojku čije je srce već zauzeto. Ovakvom je podjelom uloga tekstu *Pjesme* osigurana logičnost i fabulativnost koja mu je ranije nedostajala te je pojednostavila tumačenje likova u djelu.

U ovom kontekstu Zaručnica je seoska djevojka (jer čuva vinograde i sunce ju je opalilo) koja mora birati između ljubavi svog odabranika, pastira te samog kralja Salomona. Sustavno braneći svoju ljubav prema Zaručniku te sebe od kraljevih pokušaja da je osvoji, Zaručnica pokazuje i niz novih osobina koje u tradicionalnoj verziji pjesme nisu vidljive. Ovdje se otkriva ne samo njena nepopustljivost već i određeni bunt prema kralju. U trenutku kada joj se Salomon prvi put udvara, ona mu odgovara riječima: *Dok se kralj odmara na svojim dušecima, tada nard moj miriše* (Milićević 1996: 7), misleći da njen nard miriše samo kada kralj nije u njevoj blizini, a zatim nastavlja s opisom ljubavi prema svom dragom.

Štoviše, i na daljnja kraljeva udvaranja, Zaručnica gotovo prkosno odgovara, hvaleći jednostavnu ljepotu svog dragog i prirodu koja joj je milija od bogatih kraljevskih odaja. Prilikom trećeg, zadnjeg pokušaja zavođenja i sam kralj priznaje da jest lijepa, ali istodobno i *strašna kao vojska* (Milićević 1996: 29), aludirajući na njenu čvrstinu i nepopustljivost. Kruna

njenog otpora, kojim je slomila i kraljevu volju, opis je same sebe u kojem kaže *Ja sam zid i grudi su moje kule* (Milićević 1996: 36), neosvojiva i samostalna. Na kraju, upravo je tom vjernošću zapečatila ljubav i povjerenje svog zaručnika.

Za razliku od tradicionalne verzije, ova se Zaručnica čini realističnijom, gotovo heroinom u traganju za svojim odabirom. Ne krasi ju samo vrline njene ljubavi, nego i žestina i hrabrost da se odupre drugom muškarcu, i to ne bilo kojem, već samom kralju. Gotovo bajkovita poruka o snazi i moći njene ljubavi najbolje se ističe jednim od najljepših stihova u čitavoj *Pjesmi: Mnoge vode ne mogu ugasiti ljubav niti je rijeke potopiti*. (Milićević 1996: 36) U ovoj je varijanti Zaručnica utjelovila tu ljubav, neosjetljivu na prepreke.

Ovu analizu ne bi valjalo zaključiti bez da se spomene i alegorijsko tumačenje Zaručnice u *Pjesmi nad pjesmama*. Iako smo mišljenja da je, u poetskom smislu, prva, doslovna razina samodostatna i toliko bogata da nema potrebe za alegorizacijom ionako već složenih likova, moramo priznati da su religijske knjige unutar kojih se *Pjesma* nalazi te niz religioznih tumačenja uistinu neodvojiv dio od pjesme same. Jednostavnije rečeno, kada se u globalu promatra *Pjesmu nad pjesmama*, uvijek se promatra i onaj tradicijski, religiozni segment kojim je obilježena. Primjerice, smatramo da bi bilo površno uspoređivati lik žene u *Pjesmi nad pjesmama* i dvjema inačicama hrvatskih pjesnika, Janka Polića Kamova i Antuna Gustava Matoša, na način da se promatra samo ljubavni odnos dvaju zaručnika, a ne i čitava crkvena kršćanska tradicija koja je sadržana u *Pjesmi* i na koju se pjesnici zasigurno makar djelomično referiraju. Razlog zbog kojeg se *Pjesma* uglavnom afirmirala u židovski i kršćanski kanon je osmišljavanje alegorijskog smisla u kojem Zaručnica predstavlja Izabrani narod, odnosno Crkvu, a Zaručnik Jahvu, odnosno Isusa. Tako ljubav muškarca i žene simbolički predstavlja uzajamnu ljubav Boga i njegova naroda.

Na kraju nije lako donijeti zaključak, odnosno u nekoliko rečenica sažeti lik žene, Zaručnice u *Pjesmi nad pjesmama*. Iz prikazanog možemo vidjeti da dijelom zaista tvori arhetip zaljubljene žene, no dijelom zadržava i neke samo sebi svojstvene osobine. Pritom se javlja tanka granica između univerzalnog i individualnog u pjesmi i upravo ju to čini posebnom. Zanimljiva snaga njenog duha koji se ne želi pokoriti represivnim silama patrijarhalnog društva utemeljenog na moći, već želi ostvariti slobodnu i nesputanu ljubav koju osjeća. Taj poriv za slobodom i ljubavlju, omotan čarima njene ljepote, esencija je njenog bića. Zaručnica ne dominira samo kvantitativno pjesmom, nego, iako je fizički sputana društvenim statusom, njen duh, putenost i otvorenost daju temeljnu boju ovoj pjesmi. Ne samo da je fizički

drukčija, svojom tamnom kožom, od ostalih djevojaka već je i iz njihovih dijaloga jasno da su u suštini različite: dok zbor djevojaka impresionira Salomonova moć i raskoš, Zaručnicu zanima kralj kao čovjek kojeg voli, odnosno u slušaju drugog prijevoda, pastir kojeg voli.

4. Janko Polić Kamov: *Pjesma nad pjesmama*

(...) treba dakle da stvorim ženu, koju će pritezati moj intelekt i za koju će biti sporedno to, što sam ružan, bolestan i slab. (Kamov 1957: 138)

Janko Polić (1886. – 1910.), riječki pjesnik, pripovjedač i dramatičar, sažeo je bit svog umjetničkog stvaralaštva u pseudonimu kojeg si je sam nadjenao – Kamov:

Glede imena Kamov toliko na znanje. Kad se sijedi Noa bio napio i razotkrio golotinju, došao je njegov sin Kam i gledao u pijanoga i gologa oca – onda su došli drugi sinovi, Sem i Jafet i – pokrili golotinju. Pa kad se je Noa otrijeznio i doznao za ponašanje djece, rekao je: „Blagoslovljen bio Sem i Jafet i – da je proklet Kam. (Polić 1984: 269)

Otuđen, nepriznat, zanesen i neshvaćen Kamov se pojavio na hrvatskoj književnoj sceni početkom 20. stoljeća i u svom kratkom literalnom, ali i životnom vijeku ostavio jedinstven trag koji s vremenom neprestano dobiva na snazi. Pisao je na ivici, unoseći čitavog sebe, uvijek u konfliktu s ostatkom svijeta. Luko Paljetak (2005: 151) kazao je da je Kamov definiranje vlastitog »ja« (od kojeg nikad nije odustao!) posve prirodno shvatio kao nepredvidivi, ali neprestani oblik osvajanja slobode borbom protiv svih ograničenja koja život koncentrično nameće (od užeg kruga obitelji do širih krugova društvenih i religijskih institucija). Iz te je borbe, koja je obilježena mnogim osobnim tragedijama¹², iznjedrio mnoga djela od kojih ćemo ovdje istaknuti dvije zbirke poezije objavljene 1907. godine, *Psovka* i *Istipana Hartija*, novele poput *Brade*, *Slobode*, *Žalosti*, *Katastrofe*, drama *Tragedije mozgova* (1906.), *Na rođenoj grudi* (1907.) te roman *Isušena kaljuža*, autobiografski modernistički i avangardni tekst u punom smislu te riječi¹³.

¹² Nikola Polić, Jankov stariji brati, u svojoj prisjećajnoj prozi Iskopine, objavljenoj kao uvod u Jankova *Sabrana djela* godine 1956. kazao sljedeće: *Prvo se i posljednje proljeće Janka Polića Kamova odvijalo između rasula jednog imanja i korote jedne porodice. (...) Dvije sestre, Marinka i Milka, umiru gotovo jedna poslije druge 1899. i 1900., otac 26. XII. 1904., majka 26. XII. 1906., a brat Milutin 1908. Janko je, dakle, preživio kroz deset godina pet smrti, umrijevši od šeste, 1910.“*

¹³ Kao temeljne karakteristike *Isušene kaljuže* Darko Gašparović navodi: *Razbijanje i diskontinuitet fabule, uvođenje brojnih esejističko-feljtonističkih razglabanja, individualistički zor kroz koji se projicira svekolik „objektivni“ svijet.* (Gašparović 2005: 22)

Poetiku Janka Polića Kamova formiraju pojmovi apsurd, anarhija¹⁴ i opozicija. Kao preteča avangarde za svoj je duhovni prostor odabrao osamu, prokletstvo i izopćenje (Gašparović 2005: 33) te je tako utro jedinstven put kojem je temeljni izraz krik i psotka, a ton blasfemičan i negacijski.

Punu afirmaciju poetike prevrata, karakteristične posebno za prvu fazu stvaralaštva, Kamov iskazuje u svojoj prvoj zbirci poezije znakovitog naziva – *Psovka*. *Psovka* predstavlja negaciju-dekonstrukciju pogleda na svijet, tj. duhovne nadgradnje građanstva i književnosti hrvatske moderne (Ivanišin 1990: 189). Naime, ova zbirka nastaje kao reakcija na Kamovljevu društvenu stvarnost: etiku i socijalni nauk te kršćanski moral¹⁵. Upravo u katoličanstvu, zasigurno najjačem temelju europske kulture, pjesnik nalazi najviše razloga za pobunu te stoga postulate koje je Crkva nametnula on gotovo dijabolično izokreće te na suprotnim vrijednostima gradi vlastitu religiju. Luko Paljetak u svom eseju *Pjesma nad pjesmama Janka Polića Kamova* koristeći Kamovljeve tipične motive dočarava smisao Psotke: *Psovka je Kamovu jedina religija (vjera, nada, utjeha, okrepa) kletva mu je domovina, odgoj, život, karakter, temperament, ideja, volja, snaga, tj. ja, odnosno stil. Psovka niče iz strasti i boli.* (Paljetak 2005: 149) Gledajući same naslove pjesama koji se nalaze u zbirci (*Preludij, Pjesma nad Pjesmama, Job, Mojsije, Pjesma suncu, Intermezzo, Dan mrtvih, Ledeni blud i Finale*) jasno nam je koliko je snažna referenca na biblijske predloške i koliko je jaka Kamovljeva težnja da o njima progovori na svoj način.

Ovim uvodom otvorili smo prostor za pjesmu koja ulazi u analizu ovog rada. Riječ je o drugoj pjesmi u zbirci, *Pjesmi nad pjesmama*, nastaloj kao pandan biblijskoj *Pjesmi nad pjesmama*. Za početak ćemo reći nekoliko općenitih riječi o Kamovljevoj *Pjesmi*, a potom se, kao u slučaju biblijske *Pjesme nad pjesmama*, usredotočiti na analizu ženskog lika.

U jednom navratu Janko Polić Kamov objašnjava svoju fascinaciju starozavjetnim temama: dok *Novi zavjet* karakteriziraju pojmovi blagosti, ljubavi i dobrote, *Stari zavjet* tematizira *strast, nasilje i zločin*, mnogo bliži kaotičnoj slici svijeta njegova vremena (Paljetak 2005: 120). A ima li boljeg primjera za propitivanje ljudske strasti od starozavjetne *Pjesme nad pjesmama*? Pjesnik biblijski izvornik koristi iz dvije pobude: s jedne strane da ga negira i izokrene te uzvišeni prikaz čiste ljubavi muškarca i žene svede na preljub, izgnanstvo i osudu, a s druge strane da se ugleda na taj isti izvornik koji svojim zvučnim, bogatim i zanosnim

¹⁴ Darko Gašparović apsurd i anarhiju smatra da su apsurd i anarhija dva najdublja izvorišta, a potom i bitne silnice pokretačkog duha koji tvori sastavnice stukture Kamovljeve poetike (2005: 22).

¹⁵ Kršćanski moral i danas predstavlja univerzalno razumljivu podjelu na vrijednosti dobra i izazove zla.

frazama podilazi strastvenom žaru mladog autora. One teme koje je biblijska *Pjesma* načela – a to su drugačija žena, putenost, sloboda, priroda – Kamov u svojoj fanatičnoj težnji za obratom dovodi do krajnjih granica kako bi upravo tamo, na rubu, stvorio svoj osobni izraz.

Slobodan stih koji se uvelike oslanja na biblijski verset, odnosno *himničko-psalmički ritam*¹⁶ u tom stihu, apostrofira ranije spomenuti, zvučan i prirodan, način izražavanja, no također predstavlja i negaciju onovremene estetike, koja se zapravo osjeti na više razina ove pjesme, ali i zbirke u cijelosti. Naime, u vrijeme nastanka ove zbirke, navodi Ivanišin, na hrvatskoj književnoj sceni dominira model harmonije i sklada kojeg je, potaknut estetikom francuskog Parnasa, prvenstveno Matoš nametnuo svojim vrhunski sublimiranim te metričko-ritmički dotjeranim sonetima (Ivanišin 1990: 189). Silovit i naoko nekontroliran stih Kamovljeve *Pjesme nad pjesmama*, koji je dugačak koliko i misao koju pjesnik želi izreći, prelazi sve granice ondašnjeg ukusa i, zapravo, u svojoj novosti¹⁷ nailazi na nerazumijevanje i odbijanje.

Ako se na trenutak vratimo biblijskom izvorniku, možemo povući još nekoliko paralela koje ga povezuju s Kamovljevom *Pjesmom*. Kao što smo već ranije rekli, pjesnik, fasciniran strašću, poseže za starozavjetnom pjesmom, naročito stavljajući naglasak na njen doslovan, tjelesni smisao. Razloga za takvo tumačenje ima mnogo, bilo da je riječ o kreiranju opozicije prema izvorniku ili pjesnikovom preuzimanju i nadgradnji postojećih elemenata u *Pjesmi*. Primjera radi, oba ženska lika su tamnoputa; biblijska zaručnica: *Crna sam, ali lijepa (...)* *Ne gledajte što sam garava, to me sunce opalilo* (Pj 1, 5-6) te Kamovljeva Ciganka: *Podimo Ciganko moja, crna ljubavi moja; potamnijela je put tvoja i oči su tvoje crne* (Kamov 1956: 62). Nadalje, obje pjesme povezuje priroda kao mjesto susreta i ljubavi. U starozavjetnoj *Pjesmi* to je označeno stihovima: *Zelenilo je postelja naša. Grede kuća naših cedri su, a natkrovlje čempresi* (Pj 1, 16-17), dok je Kamov s tim stihovima uspostavio vezu kazavši: *šuma će biti hram naš i trava postelja naša* (Kamov 1956: 62). S druge strane, ono što je u *Bibliji* prekriveno lijepim, suptilnim slikovitim jezikom, kod Kamova je razotkriveno u mračnom, dijaboličnom, razvratnom svijetlu. Kao primjer možemo uzeti seksualni odnos koji je u prvom slučaju nagoviješten moćnim, ali suptilnim slikama: *Uveo me u odaje vina i pokrio me zastavom ljubavi* (Pj 2, 4); *Dodji, dragi moj, ići ćemo u polja, noćivat ćemo u selima*.

¹⁶ (...) prije svega, *Polićev stih vuče korijen iz tona psalama Davidovih i drugih poetskih knjiga Starog zavjeta*. (Milićević 1968: 11)

¹⁷ Zametke Kamovljeva slobodnog stiha možemo pronaći primjerice kod Kranjčevića, Whitmana ili pak talijanskih futurista (vidi: Marinetti F. T., *Manifesto del Futurismo*, u: AA.VV., *I manifesti del Futurismo*, Edizioni Lacerba, Firenze, 1914, str. 6.), no Kamovljev izraz je mnogo razuzdaniji i osobniji. Mogli bismo ga percipirati kao prirodan ostvaraj njegova unutrašnjeg nemira i kaosa.

Jutrom ćemo ići u vinograde da vidimo pupa li loza, zameće li se grožđe, jesu li procvali mogranji. Tamo ću ti dati ljubav svoju (Pj 7, 12-13).

Kamov je u svom izrazu stubokom izmijenio ton i narav odnosa. Lirski subjekt i njegova ljubavnica putem seksualnog čina iskaljuju ogroman nemir, agresiju i bol, zavijenu u slike animalne tjelesnosti koja nalikuje borbi među ljubavnicima: *mi ćemo se cjelivati goli i topli i štipaj će biti krvava pjesma naša; čupat ću ti kose, a ti ćeš tiskati oči svoje u dušu moju i bijes će biti; prokleta pjesma naša; svijat ćemo se ko zmija i plaziti ko ideal*. (Kamov 1956: 62)

Iz ljubavnog odnosa muškarca i žene Kamov gradi osobni literarni svijet. Upravo je Eros, prema riječima Darka Gašparovića (2005: 134), *egzistencijalno počelo, spiritus movens ljudskog svijeta*. Ljubav stvara novi život, a Kamov uzima primjer najpoznatije žene ljubavnice kako bi srušio moralni i društveni poredak protiv kojeg se bori¹⁸ i sagradio novi¹⁹. Iz ljubavi lirskog subjekta i Ciganke nastat će dijete što je analogno pjesnikovoj težnji, te je na neki način projicira, da pjesnik uz pomoć svoje muze ispjeva pjesmu. Koncept stvaranja ostvaruje se na kraju na tri razine: na prvoj razini, sadržanoj u pjesmi, stvara se dijete temeljem odnosa lirskog subjekta i Ciganke; na drugoj se razini nalazi pjesma sama²⁰ – nju je stvorio pjesnik, nadahnut svojom muzom Cigankom koja predstavlja negaciju klasičnog ideala ljepote o čemu biti više riječi u nastavku rada, a iz toga proizlazi i treća razina koja reflektira čitav jedan svjetonazor stvoren u pjesmi, nastao negiranjem uvriježenih društvenih, kulturnih, književnih i političkih konstrukata. Pojednostavljeno rečeno, pjevajući o rođenju djeteta (simbolično nazvanog Prevrat), pjesnik pjeva o stvaranju pjesme same time i nove poetike koju stvara nadahnut negacijom kulture u svim njenim aspektima.

No kakva je zapravo Kamovljeva verzija zaručnice? Kakva je žena s kojom on stvara novi poredak? Već u prvoj strofi egzaltirani lirski subjekt nudi opis svoje odabranice, odnosno

¹⁸ *Mrtav je svijet, ljubavi moja, i crno je u dosadi njegovoj;*

Mrtav je narod, ljubavi moja, i sanjiva je pjesma njegova;

suluda je šutnja, ljubavi moja, a šutnja je govor njihov;

(...) zakoni su njihovi ko bog njihov – o nema srca božanstvo njihovo (Kamov 1956: 63)

¹⁹ Prema riječima Cvjetka Milanje, Kamova se valja promatrati u *njegovoj temeljnoj dihotomiji priroda-kultura*, u kojoj pjesnik prirodu doživljava kao *vraćanje izvornoj, instinktivnoj, gotovo starobiblijskoj koncepciji života* (Milanja 1997: 7), dok kulturu, odnosno današnje društvo u svim njegovim aspektima, vidi kao nadgradnju koja je narušila i nagrdila prirodno stanje. Upravo se zbog toga, kazuje Milanja, Kamov okreće prirodnom slobodnom stihu i pjesničkom izričaju koji je *temeljen na sada-ovdje zbiljnosti života, koji je očišćen od norme represije, kako političke i društvene tako i pjesničke* (Milanja 1997: 7).

²⁰ U tom smislu, za stvaranja pjesme same karakteristični su i prvi stihovi prve pjesme koja se nalazi u *Psovcu – Preludiju: Silovat ću te, bijela hartijo, nevina hartijo; ogromna je strast moja i jedva ćeš je podnijeti*. Upravo se u ovim stihovima jasno označava pjesnička stvaralačka intencija koja nije potaknuta nečime što možemo zvati pozitivnim ljudskim djelovanjem, već destruktivnom, nasilnom silom koja je u skladu s pjesnikovom namjerom da utemelji vlastitu poetiku označenu negativnim predznakom (u odnosu prema poetici onog vremena).

njenim likom otvara pjesmu: *Podimo, Ciganko moja, crna ljubavi moja; potamnjela je put tvoja i oči su tvoje crne; noge su ti išarane i masna je kosa tvoja; sva si crna, sva si divlja, o crna ljubavi moja* (Kamov 1956: 62).

Odmah u početku možemo zamijetiti da pjesnik nije preuzeo dijalošku formu izvorne *Pjesme nad pjesmama*. U njegovu slučaju samo lirski subjekt ima glas, a ženi, u ovom slučaju lirskom objektu, pridodaje osobine i radnje, gradeći od nje oruđe ostvaraja svojih težnji i snova. Već smo ranije naznačili, govoreći o ženskom liku u pjesmi (u odnosu na lirski subjekt i dijete) da je taj lik dvostruk: žena je predmet divljenja, ali primarno, ona je konstrukt kojim pjesnik kreira novu poeziju, utjelovljujući u njoj opreku, kako prema idealu onovremene ženske ljepote tako prema svim idealima uopće. Ciganka je bitnija kao ideja koju pjesnik želi prenijeti, negoli kao specifičan objekt o kojem pjesma govori. Upravo u toj tvrdnji možemo pronaći razlog zašto se pjesnik odlučio za monološku formu, odnosno, zašto je lirskom objektu, oduzeo glas: žena je u Kamovljevoj *Pjesmi nad pjesmama* važna kao novo načelo koje pjesnik stvara, a ne kao postojeći objekt divljenja koji pjesnik želi opjevati.

Sve što je Kamov unio u ovaj lik u konfliktu je ili s biblijskom pričom ili s književnošću i društvom pjesnikova doba. Za početak ćemo istaknuti temeljni motiv tamnopute Ciganke. Ovaj izbor priproste, neuglađene djevojke preuzet je iz biblijskog pandana. Očigledno je već i židovskim pjesnicima bila egzotična i primamljiva slika žene koja svojim drugačijim izgledom privlači pažnju. Taj je iskorak iz konvencije zasigurno bio uzbudljiv mladom Kamovu koji ga je prigrlio, a potom još dodatno istaknuo nazvavši je Cigankom. Ovakvo etničko određenje ženskog lika, koje ujedno postaje i ono temeljno, nosi sa sobom čitav niz kulturoloških aluzija koje počivaju na mnogim predrasudama o Ciganima kao raspuštenom, neorganiziranom, lutajućem narodu. Zbog tih se slika stvorio jak odmak i zazor ostalih Europljana koji unutar svojih uređenih i detaljno propisanih društava ne nalaze razumijevanja za navodno primitivan, slobodan i impulzivan život Cigana. U tom smislu Kamovljeva Ciganka, vrlo promišljeno odabrana, postaje egzotičnim sinonimom za slobodu i bunt kakav je široj zajednici bio odbojan. Iako motiv tamnopute žene uopće nije nepoznat iz ranijih književnih ostvaraja²¹, u razdoblju hrvatske moderne on biva potisnut od strane blijede, hladne, klasične ljepote (Paljetak 2005: 123). Toj se ljepoti Kamov otvoreno izrugao optuživši modelom dosade *kao mršavu, plavu, dugokosu žensku, nalik na sprešani cvijet, oko koje dišu karanfili, ruže, tulipani i suncokreti i koja se turobno smiješi* (Kamov 1957: 315) Ako je

²¹ Npr. Shakespeareova *dark lady* ili Baudelaireova *Crna Venera*.

Kamov pjesnik razvrata, njegova žena treba biti bludnica: crna, divlja, razvratna, nezakonita, nagonka i slobodna. Lirski subjekt u pjesmi zaziva ju gotovo grčevito, delirično: *crna ljubavi moja, gola ljubavi moja, o nezakonska ženo moja i nezakonska ljubavi moja* (Kamov 1956: 63).

Ciganku možemo promatrati i kao njegovu osobnu Evu, prvu od žena, majku njihova budućeg djeteta. Istovremeno stvaralačka i destruktivna snaga njihove ljubavi stvorit će dijete zvano Prevrat. Iz stihova *on će biti onaj, koji će buditi zaspale i uskrisivati mrtve* (Kamov 1956: 63) jasno je da pjesniku nije cilj samo stvoriti umjetnički svijet njegovih vlastitih vrijednosti, već se pritom i direktno osvrnuti na figuru Isusa Krista koju, s negativnim predznakom, prepušta u ruke svoga djeteta, onog koji će prenijeti stihove koje je majka Ciganka svojom pojavom omogućila da otpjeva .

Na kraju, u usporedbi s biblijskom Zaručnicom, možemo zaključiti da Ciganka jest druga i drugačija žena, velika u svojoj slobodi, putena i nagonka u svojoj ljubavi, međutim, kao lirski objekt ona nije cjelovita kao figura, već naprosto novi koncept lirske muze: stvorena na opreci kao pomoć da pjesnik raskine s tradicijom, da se njome naruga i da je zaprepasti. Ljubavni ton kojim započinje pjesma zbog toga se čini kao svojevrsni paravan, vanjski sloj jedne dublje priče koja zapravo govori o pjesniku i njegovoj borbi sa svijetom.

5. Antun Gustav Matoš: *Canticum Cantorum*

Antun Gustav Matoš (Tovarnik, 13. VI. 1873 – Zagreb, 17. III. 1914) hrvatski je pjesnik, novelist, feljtonist, esejist, putopisac. Ako je Kamov za hrvatsku modernu predstavljao odmetnutog sina (koji se nikada nije vratio), Matošu bez sumnje pripada uloga njenog oca. Bošković smatra da je petogodišnji boravak u Parizu bio je presudan za formaciju Matoša kao pjesnika europskih estetskih svjetonazora. Ondje je usvojio suvremena umjetnička strujanja oblikujući svoja estetička načela na modelu ritmičko-metričke harmonije i sklada s impresionističkim i simbolističkim artizmom. Pod utjecajem velikih imena poput Baudelairea, francuskih parnasovaca i simbolista te, kada je u pitanju proza, Poea, Mériméa i de Maupassanta, unio je u hrvatsku sredinu suvremene umjetničke težnje koje je izrazito umješno ogrnuo hrvatskim, nacionalnim temama. Tradicija i dugovječnost njegova pjesništva te ideologemi njegove poezije u kojoj su sklad i harmonija, tradicionalni stih i sonet, nacionalni ugođaji i ljepota najdublji orijentiri (Bošković 2014: 13) predstavljaju elemente koji dodjeljuju Matošu neprikosnovenu ulogu u hrvatskoj pisanoj riječi na razmeđu 19. i 20. stoljeća. Za potrebe ovog rada pružit ćemo kratak osvrt isključivo na Matošev pjesnički opus jer je njegov sveukupan umjetnički, književnoteorijski i kritički opus preopsežan.

U okviru svoje pjesničke poetike Matoš veliku pozornost pridaje sinesteziji i zvukovnim kvalitetama izraza, a osobito njeguje i čistu i bogatu rimu te stroge metričke obrasce poput soneta. Svi su navedeni elementi nasljeđe francuskih suvremenika. Tematski Matoševa lirika obuhvaća pejzažnu simboliku (*Srodnost, Jesenje večer, Notturmo*), domoljublje (*1909, Stara pjesma*) smrt, starost (*Utjeha kose, Prababa*), društvene probleme (npr. nemoral suvremenika (*Stara pjesma*), politika (*Grički dijalog, Basna*) itd. Djelomično i uglavnom ne tako provokativno kao kod francuskih pjesnika, Baudelairea i Rimbauda, Matoš koristi „estetiku ružnoga“ kao novi potencijal za modernu književnost. Međutim, u poemi *Mora* (1907.), pod snažnim utjecajem Baudelairea ostvaruje, u slobodnom stihu, jezivu i grozničavu atmosferu (Ivanišin 1990: 57). Ta eksperimentalna lirika, individualno označena i angažirana prikazuje Matoša i u svjetlu avangarde (od kojeg je u svojim teorijskim spisima duboko zazirao).

U okviru ovog rada bilo bi zanimljivo osvrnuti se i na odnos hrvatskih pjesnika Matoša i Kamova koji je, poput njihova temperamenta, bio izrazito buran i žestok. Od Kamovljeve pojave na hrvatskoj književnoj sceni upravo od strane Matoša stiže najteža osuda. U članku *Lirika lizanja i poezija pljuckanja*, objavljenom u Hrvatskoj smotri 1907. godine, Matoš

krajnje oštro osuđuje dotadašnje stvaralaštvo mladog Kamova, optužujući ga da je *pjesnik blata, pjesnik mržnje, pjesnik zlosti, netaleantiran, besmislen i apsurdan, dekadentni širitelj truleži*, dok njegova djela karakterizira kao *nepristojna i pornografska*, djela *abnormalne seksualnosti i abnormalne etike te nenormalne logike*. (Matoš 1967: 200-209) Još mnoštvom živopisnih epiteta Matoš je uputio najdublji prijezir prema liku i djelu Janka Polića Kamova, a nagađa se da je tome tako iz nekoliko razloga. Prvi je političko-ideološke naravi s obzirom da je Polića prvi pozitivno komentirao Milan Marjanović u časopisu *Pokret* (Bošković 2014: 16).²² Bošković procjenjuje da je prava meta napada na Polića zapravo bio Marjanović te časopisi *Pokret* i *Savremenik* koji su promicali *napredne* ideje jugoslavenstva, a koje je Matoš onda povezao i s Kamovljevim stihovima (Bošković 2014: 20). S druge strane, Polić je svojim disharmoničnim i proturječnim diskursom unio nemir u književni kanon kojeg je, na kraju krajeva, utjelovljavao sam Matoš. Nakon nekoliko godina cijeli se spor izgladio, a pjesnici naoko polarno različitih poetika našli su zajednički jezik (uglavnom u proznom stvaralaštvu). Da je ovaj obračun bio više političke, a ne književno-umjetničke naravi, smatra Gašparović, ukazuju tri činjenice. Prva je zapis sjećanja Mate Hanžekovića na jednu kavansku diskusiju s Matošem u kojoj pjesnik među ostalim kaže i sljedeće: *Njegova (Kamovljeva) pljuvačka ima krvi, pjene, ona je iskrena, on ne laže, ne frflja, svaki njegov udarac sjedi, ti boga, ali literatura kakvu on hoće da stvara, još nije za nas dozrela! Mi nismo dosad dosta pljuvali pa nas iskrena pljuvačka sablažnjava!* (Gašparović: 2005: 120) Osim toga, iako se teoretski uglavnom držao svoje poetike esteticizma, pojedina djela, poput poeme *Mora*, jasan su pokazatelj da je i sam Matoš osjetio potrebu da svoj pjesnički izraz pomakne za još jednu stepenicu više, naprosto jer poetika koju je zastupao nije bila dovoljna da progovori o novim problemima sadašnjosti. Dapače, ta stepenica više, sudeći po mišljenju Nikole Ivanišina (1990: 199-203) dovodi Matoševu *Moru* u vrlo blizak tematski, stilski i metrički odnos s Kamovljevom *Psovkom*. I *Mora* i *Psovka* nastale su u intenzivnoj slutnji nesreće, zle kobi, jeze, smrti i groba. Za potrebe ovog rada izdvojit ćemo samo jedan Ivanišinov primjer koji je podudaran u obje pjesme, motiv groba, od kojih prvi pripada Matoševoj *Mori*, a drugi Kamovljevu *Ledenom bludu* (Ivanišin 1990: 199-200):

²²Milan Marjanović, hrvatski književnik, političar, filmski djelatnik i ideolog predratnog jugoslavenstva radi čega je stekao ljutog neprijatelja Matoša poznatog po svojoj ideologiji koja je zahtijevala samostalnu hrvatsku državu. Jedan od prvih zagovornika Kamovljeva stvaralaštva.

*Na dnu moga groba.
Gmazovi, žabe, zmije, škorpioni,
Gušteri, štenad i kameleoni,
Čuvide, tenci, harpije i guje
Na strašnom gumnu vrtlože i bruje.* (Matoš 1967: 92)

*Kratak je bio moj vijek i prerano je umrla duša;
rana je bila smrt ko prerane moje strasti;
iz mrtvoga groba struji krik i osudan je njegov zvuk;
on je ko očaj s osude i plamen otpora.* (Kamov 1997: 39)

Nadalje, u Polićevoj zbirci i Matoševoj pjesmi²³ izrazito je sličan, a katkad i isti izbor riječi i sklopova riječi, redom nepoetskih, surovih i mračnih. Na kraju, osim slobodnog stiha, Matoša i Kamova na ovoj razini povezuju i reakcije na prilike i ljude u zajedničkoj im domovini (Ivanišin 1990: 2001) pa Matoš spominje: *Tirana boga staroga krvnika*, a Kamov govori o Jobu kao *trulom svecu* koji je usto prorok *tiranskog boga*. Kamovljeva zbirka poezije napisana je 1905, a izdana 1907. godine dok je Matoševa poema napisana i objavljena 1907. Dakle, riječ je o razmjerno malom vremenskom razmaku i o potvrdi da je Matoš i sam dijelom prihvatio ono što je kao kritičar svjesno i žustro negirao.

Zanimljiva je, u ovoj relaciji Matoš-Kamov, a i važna za ovaj rad, pjesma koju Matoš objavljuje u časopisu *Savremenik* u veljači 1913. godine, tri godine nakon Kamovljeve smrti²⁴ i godinu dana prije vlastite, naslovljena – *Canticum canticorum*. Kolike su šanse da, s odmakom od nekoliko godina i smirenih neprijateljskih tenzija, Matoš nije preuzeo makar inspiraciju od Kamova u svom prepjevu *Pjesme nad pjesmama*²⁵. Ima li tu nekih daljnjih dodirnih točaka ili svaka sličnost prestaje u naslovu te kakva je figura žene u ovoj pjesmi, teme su nastavka ovog rada.

Canticum canticorum jedna je od Matoševih pjesama koje, začudo, nisu prošle detaljne analize kritičara. Pravilne forme, sastavljena od 15 jedanaesteračkih katrena, na temelju biblijskog podteksta, ali i raznih antičkih motiva stvara bodlerovski tip revalorizacije

²³ Kao ključne pojmove Ivanišin u *Psovcu* izdvaja: blud, crni cjelovi, ludilo, crna ljubav, čemer, kaos, groza, prevrat, guba, tiranski bog, inkvizicija, laž, apsurd, pandža, užas, kostur, krv, mraz, bludnica, grob; u *Mori* izdvaja: bauk, bludnici, bog stari krvnik, crkotina, delirij, gorb, groza, groznički grč, kaos, idiot, inkvizitor, krvnik, kuga, mora, očajnost, padavica, pandur, pandža, smrt, škorpion, vampir, žbir, itd.

²⁴ U posljednjim godinama Kamovljeva života odnos između Matoša i Kamova bio je poprilično blizak. Na kraju krajeva upravo je Matoš bio onaj koji je napisao nekrolog povodom Kamovljeve smrti. (Bošković 2014: 21)

²⁵ lat. *Canticum canticorum* – Pjesma nad pjesmama

klasičnih ideala koji, u ovom slučaju, ne služe veličanju sadašnjeg trenutka, već, upravo suprotno, tradiciju koriste na specifičan način, okretanjem inače pozitivnih elemenata u negativne. Primjerice, dok iz naslova djela možemo naslutiti opjevavanje idealiziranog ljubavnog odnosa, sadržaj pjesme nudi gotovo traumatično iskustvo ljubavi lirskog subjekta. Biblijski intertekst u ovom slučaju ima gotovo ironičnu ulogu, poput ogledala koje želi reflektirati pozitivan prikaz, ali u datim okolnostima pjesnikova vremena i njegova osobnog osjećanja, taj prikaz biva narušen. Ponovno vrednovanje klasičnih ideala, smještenih u okolnosti suvremenog svijeta, samo su jedna od karakteristika koje je Matoš preuzeo iz stvaralaštva Charlesa Baudelairea. U jednom od svojih ponajboljih eseja, napisanog u Parizu 1903. godine te objavljenog 1904. godine u tršćanskom časopisu *Jadran*, pjesnik je ponudio iscrpan prikaz Baudelaireova stvaralaštva. (LKZM 2015: 26) U *Leksikonu Antuna Gustava Matoša*, kojeg je 2015. godine objavio Leksikografski zavod Miroslav Krleža, navodi se niz Baudelaireovih obilježja koje je Matoš opisao te potom i usvojio, a u izravnoj su vezi s pjesmom *Canticum canticorum*. Primjerice, autori leksikona ističu demokratizaciju leksika i tema koje ulaze u Baudelaireov pjesnički korpus, otvarajući vrata dotad nepotskim temama poput gradske bijede, bolesti, poroka i sl. kako bi se pružio podroban i točan opis patologije moderne duše (LKZM 2015: 28). Takvih motiva nalazimo i u Matoševoj pjesmi: *Za štapom, bičem posižem ko jadnik; U žudnji da ti blato svile svučem; Pa da te mučim, pregazim, istučem; Ko kukavicu svoju pijan radnik* (Matoš 1967: 119). Upravo je u sintagmi *pijan radnik* slikovito ostvarena poveznica gradske bijede i poroka te izmučene duše lirskog subjekta. Putem svoje tuge i boli, Matoš poput Baudelairea, stremlje idealu ljepote, nastalom iz očaja koji se nalazi u pjesniku samom (*Razorila si mene poput rata, Ukaljala si me u stidu zlata; Ti blagoslov si mojih svih prokletstva* (Matoš 1967: 119)).

Paradoks, kao jedno od temeljnih izražajnih sredstava pjesme, također je vrlo blizak Baudelaireovoj poetici. Naime, u središtu pjesme nalazi se žena-adresat koju lirski subjekt pokušava opisati ili, bolje rečeno, dokučiti njenu ambivalentnu pojavu koja se sastoji od polarno suprotnih karakteristika. Žena je istovremeno *ko psalam crna, kao ljiljan bijela*; u jednom je trenutku uspoređena s likom bludnice (*prokletstvom žene*), vražjom *kćeri skrletnog Sarona*, a u drugom s muzama, sfingom i starozavjetnim likom Suzane. Sama pjesma uokvirena je strukture jer se u prvoj i zadnjoj strofi ponavljaju stihovi s početnom frazom *ja ne znam što si* u koju nadopunjavaju dva pojma suprotnih načela *sjena ili žena, radost ili tuga, oblak ili duga, žena ili sjena, sjena il sirena* (Matoš 1967: 120). Ta ambivalentna pojava žene u sebi sadrži i najbolje i najgore što postoji i svi su ti dijelovi predmetom opsesije lirskog

subjekta koji bi se htio izmaknuti, ali nema snage: *No snaga klone kad me kao pseto; U bestidnosti svoga traga vodiš* (Matoš 1967: 119). Upravo se iz te stege, sukoba unutar lirskog subjekta samog, rađa njegova poezija kao odraz osobnog nemira, ali i nemira koji vlada čitavom generacijom modernista čije su temelje postavili Poe i Baudelaire.

Žena iz Matoševe pjesme uspio je primjer *femme fatale* čija se opasna ženska ljepota, maliciozan, ali neodoljiv karakter također dobro uklapa u suvremena esteticistička strujanja Matoševe Europe. Primjerice, Matošev je motiv žene-vampira (*Kad srž mi ločeš vampirski ko mōra*) poznat otprije iz poezije Charlesa Baudelairea (pjesma *Vampir*²⁶) koji je svoju inspiraciju zasigurno pronašao u prozi Edgara Allana Poea (*Berenika, Morella, Ligeja, Pad kuće Usher* i dr.) (Grgić 2014: 273).

U opisu svoje očajne opsesije i bezumlja, lirski subjekt odlazi i korak dalje te animalnim i divljim gestama izražava poriv ostvariti svoju ljubav (*Za štapom, bičem posižem ko jadnik; U žudnji da ti blato svile svučem; Pa da te mučim, pregazim, istučem; Ko kukavicu svoju pijan radnik* (Matoš 1967: 119) Ova žudnja za nasilnim i divljim ophođenjem može biti povezana s Kamovljevim načinom djelovanja (*mi ćemo se cjelivati goli i topli i štipaj će biti krvava pjesma naša, čupat ću ti kose, a ti ćeš tiskati oči svoje u dušu moju i bijes će biti prokleta pjesma naša* (Kamov 1956: 62)), no moramo imati na umu da, iako je sredstvo slično, uzrok je različit. Dok Polićev lirski subjekt putem bluda i nasilja teži oslobođenju, Matoševog lirskog subjekta očaj navodi na bezumlje. Upravo taj pokušaj da nasiljem ukroti ljubav još je jedan od snažnih paradoksa koji pojačavaju žestinu pjesme. Ta se slika poništava već u idućem, ranije citiranom, stihu gdje lirski subjekt svoju snagu uspoređuje s klonulim psetom. I tako na razmeđu vrhunskih uzbuđenja i dubokih klonuća lirski subjekt proživljava svoju ljubav prema ženi te iako proklet, ujedno je i blagoslovljen što mu je baš takva kakva jest najveća inspiracija:

²⁶ *Al' svatko mi je rekao
Pun prezira nekog zloga:
Slobodu od ropstva svoga,*

*Jer za takve nema mira!
Sam si svoju bol skrivio,
Sam bi opet oživio
I ljubio svog vampira!*
(Baudelaire 1978: 68)

*Prokletstvo ti si mojih blagoslova,
Ti blagoslov si mojih svih prokletstva,
Ti posveta i cilj si svakog sredstva
I ludi smisô moga ludog slova. (Matoš 1967: 119)*

Iz navedenog možemo zaključiti da lirskom subjektu ova fatalna žena, stvorena od biblijskog i antičkog interteksta te osvjetljena kroz prizmu estetike ružnoće, predstavlja krajnji cilj i težnju, iz čijeg postojanja nastaje i poezija sama. Matoševa žena, nominalno počiva na liku biblijske zaručnice, no njihove su figure udaljene tisućljetnim mijenama koncepcije ljubavnog odnosa. Starozavjetni tekst, isprekidan povremenim iskušenjima, u biti počiva na idiličnom prikazu obostrane ljubavi među zaručnicima. Matošev je lirski subjekt usamljen u svojoj patnji, a njegov je adresat žena koja izmiče određenju, ujedno, poput Zaručnice, dostojna divljenja te, poput Ciganke, zasluženno prezrena. Na toj međi krajnosti, koje se ne poništavaju, već nadopunjuju, počiva Matoševa žena. Poput Kamova, Matoš ne preuzima dijalošku formu, međutim u *Canticu* ne možemo reći da je ženski glas kompletno oduzet. Iako joj on nije izravno dan, iz iskaza lirskog subjekta, koji je vrlo osoban i specifičan, proizlazi njegovo postojanje i snaga. Matoševa je žena dominantna, ona je stvarna tema poezije. Kamovljeva žena zapravo nije u središtu pjesme, već je stvorena kao posrednik u iskazu pjesnikovih stavova. U tom je smislu Matoševa žena puno bliža biblijskom izvorniku.

6. Zaključak

Na relaciji od starozavjetne do Kamovljeve te na kraju Matoševe *Pjesme nad pjesmama* ženska je figura sagledana i predstavljena iz tri različita, ali i međusobno povezana kuta. Starozavjetna, polazišna pjesma kreće od arhetipske slike koja nudi dvije razine ženskog lika: univerzalnu i osobnu. Zaručnica istovremeno izražava tipične, uvriježene obrasce osjećaja u romantičnoj vezi, karakteristične i u današnjim shvaćanjima ljubavi²⁷. Ženska se zaljubljenost manifestira na emocionalnoj i tjelesnoj razini, a upravo je taj prirodni, fizički aspekt ljubavi zaintrigirao mnoge koji su se s *Pjesmom* susreli. No dok je u svojoj ljubavi tipično uzvišena, njen lik pokazuje i određena odstupanja od idealnog prikaza žene što zapravo pridonosi njenoj autentičnosti. Potamnijela, putena seljanka, naspram kakve urešene, svijetle i nedostižne dame, daje pjesmi iskren, stvaran i prirodan ton te dovodi ženski lik, neopterećen konstruktima kulture i društva (koji ju u pjesmi pokušavaju povremeno obuzdati, no ne uspijevaju), na nivo općeg ženskog ljubavnog osjećanja. Osim tog romantičnog aspekta, starozavjetna Zaručnica pokazuje i svoje divljenje spram slobode koja, u svojoj biti i jest esencijalna za svaki oblik rasta i stvaranja, pa tako i onog ljubavnog. Upravo je elemente tamne puti, putenosti i neposrednosti ženskog lika Janko Polić Kamov utkao u lik svoje Ciganke. Štoviše, hiperbolizacijom tih karakteristika istovremeno je odao počast starozavjetnoj Zaručnici i njenoj prirodnosti i slobodi te je osudio nametnute ideale ženske ljepote svoga doba. Pritom, Kamovljeva Ciganka nema, kao u biblijskom izvorniku centralnu ulogu, već je na neki način podređena kao posrednik izricanja i stvaranja pjesnikovih novih umjetničkih postulata. Ona je poput odgovora svijetu i idealima koje pjesnik otvoreno prezire te bučno i strastveno ruši. Nasuprot Kamovljeve Ciganke, imamo Matoševu neimenovanu ženu. Dok Kamov gotovo nasilno udaljava svoj ženski lik od sveukupnog pjesničkog izraza²⁸, udaljavajući pritom i svoje pjesništvo od bilo kakvog pokušaja klasifikacije, Matoš u svom prikazu žene projicira modernistička pjesnička strujanja, poglavito ona vezana uz izričaj Charlesa Baudelairea. Njegova je žena, suprotno ostalim dvjema pjesmama, nedostižan predmet žudnje, poguban za lirski subjekt. U tom smislu naslov Matoševe pjesme možemo promatrati kao ironičan osvrt na ljubav kakva je bila u nekim davnim počecima naše civilizacije i kakva jest u Matoševu modernom vremenu. Starozavjetna je pjesma u ovom

²⁷ Pri tome podrazumijevamo posvećenost i odanost ljubavniku, veličanje njegova lika, emocionalni zanos i sl.

²⁸ Ostvarujući to na način da obrasce s kojima se ne slaže negira, a one koji su mu bliski da namjerno preuveličava, dovodeći ih do njihovih granica.

slučaju postavljena kao okvir unutar kojeg Matoš propituje osjećanja suvremenog čovjeka. Žena u tom slučaju više nije, kao u biblijskom slučaju, jednoznačno određena svojim vrlinama, niti je, kao kod Kamova, utemeljena na opreci, već je sadržana u čitavom dijapazonu epiteta koji se kreću od krajnje negativnih do krajnje pozitivnih. Iako, poput Kamova, Matoš ne preuzima dijalošku formu *Pjesme nad pjesmama* ipak smješta ženski lik u središte pjesme pretvarajući ju u temu (unatoč ogorčenju i beznađu koje zbog te iste žene osjeća) i u tom je smislu bliži od Kamova biblijskom predlošku.

Sva su tri ženska lika jasne manifestacije vremena u kojem su nastale, a posljednje dvije i pjesnika koji su ih napisali. Biblijsku *Pjesmu*, koja je u svojoj suštini neposredna, prirodna i iskrena, hrvatski su pjesnici reinterpretili u duhu svog vremena i svog vlastitog svjetonazora. Drugačije perspektive, interesi i težnje iznjedrili su drugačije prikaze ženskih likova, no među njima, naravno postoji spona. Ona je sadržana u temeljnom načelu da se prikaže druga žena, bilo da je ona putena ili pak razvratna ili pak nedokučiva i prokleta. Taj je pristup odstupanja od onog što se smatra normalnim i dobrim jedna od zanimljivijih književnih tema koja žensko lice, obično ukalupljeno u određene stereotipe, prikazuje i iz drugog kuta, obogaćujući pritom pjesničku tradiciju, ali i općenitu sliku žene u europskoj književnosti. Pristajući uz pojam crne žene, Matoš i Kamov stali su uz velika imena svjetske književnosti poput Shakespearea, Poea i Baudelairea, onih koji su znatiželjno i hrabro odstupili od šabloniziranih prikaza te potom istražili i druga naličja uistinu bogata ženskog lika.

Sažetak

U radu je prikazana analiza ženskog lika u trima pjesmama: starozavjetnoj *Pjesmi nad pjesmama*, *Pjesmi nad pjesmama* Janka Polića Kamova te pjesmi *Canticum Canticorum* Antuna Gustava Matoša. Na početku rada nalazi se kratak presjek koncepta ženskog lika unutar europske lirike kako bi se olakšalo razumijevanje koncepta lirske tradicije na koju se često poziva unutar interpretacija Kamovljeve i Matoševe pjesme. Nakon toga slijedi interpretacija ženskog lika u starozavjetnoj *Pjesmi nad pjesmama* kojoj prethodi nekoliko općenitih misli o samoj pjesmi i problematici njenog istraživanja. Na isti su način analizirane figure žena u Kamovljevoj i Matoševoj pjesmi koje su potom uspoređene s arhetipskom figurom žene iz biblijskog izvornika. Na samom se kraju nalazi sinteza komparacije navedenih likova.

KLJUČNE RIJEČI: Pjesma nad pjesmama, ženski lik, Biblija, Janko Polić Kamov, Antun Gustav Matoš, ljubavno pjesništvo, tradicija, raskid s tradicijom

Bibliografija

1. Baudelaire, Charles (1857./1978.) *Cvjetovi zla*, ur. Vlatko Pavletić, Matica Hrvatska, Zagreb.
2. Bobinac, Marijan (2012.) *Uvod u romantizam*, Leykam international, Zagreb.
3. Bošković, Ivan (2014.) „Kamov (Zašto ga Matoš nije volio?); Geneza jednoga odnosa“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVI. Matoš i Kamov: paradigme prijeloma*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, Split-Zagreb.
4. Gašparović, Darko (2005.) *Kamov*, Adamić, Rijeka.
5. Grgić, Kristina (2014.) „Intertekstualnost u Matoševoj poeziji“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVI. Matoš i Kamov: paradigme prijeloma*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, Split-Zagreb.
6. Hunt, Patrick (2008.) *Poetry in the Song of Songs. A Literary Analysis*, Peter Lang, New York.
7. Ivanišin, Nikola (1990.) *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb.
8. Kingsmill, Edmeé (2009.) *The Song of Songs and the Eros*, Oxford University Press Inc, New York.
9. Kresina, Ante (1985.) *Pjesma nad pjesmama, parenetska parabola*, Bogoslovska smotra, Vol.55 No.1-2.
10. Landy, Francis (2011.) *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield Phoenix Press, Sheffield.
11. Matoš, Antun Gustav (1967) *Pjesme; Pripovijesti; Autobiografija* u PSHK (knj. 64/I), prir. Dragutin Tadijanović i Marijan Matković, Matica hrvatska: Zora, Zagreb.
12. Matoš, Antun Gustav (1967) *Kritike, eseji, studije i članci; Polemike; Putopisi; Feljtoni i impresije* u PSHK (knj. 66/III), prir. Dragutin Tadijanović i Marijan Matković, Matica hrvatska: Zora, Zagreb.
13. Milanja, Cvjetko (1997.) predgovor u: Polić Kamov, Janko, *Pobunjeni pjesnik*, prir. Cvjetko Milanja, Konzor, Zagreb.
14. Milićević, Nikola (1996.) *Pjesma nad pjesmama*, Matica hrvatska, Zagreb.

15. Paljetak, Luko (2005.) *Sastavljanje Orfeja*, Naklada Ljevak, Zagreb.
16. Rupčić, Ljudevit (1973.) *Pjesma nad pjesmama*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb.
17. Solar, Milivoj (2003.) *Povijest svjetske književnosti*, Golden Marketing, Zagreb.